Der Variationszyklus bei Max Reger.

✤

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
genehmigt
von der philosophischen Falkultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelm-Universität
zu Bonn.

Von
Gaston Roman Dejmek
aus Dortmund.

Essen, 1930

Berichterstatter:
Professor Dr. Ludwig Schiedermair.

Mit Genehmigung der Fakultät kommt hier nur ein Auszug der Dissertation zum Abdruck.

Vorwort.

Die auf eine mehrjährige Beschäftigung mit der Materie zurückblickende Dissertation bildet den Auszug einer noch nicht gedruckt vorliegenden über 350 Schreibmaschinenseiten und etwa 200 graphische Darstellungen umfassenden „Der Variationszyklus bei Max Reger" betitelten Arbeit, die sich im Besitze des Verfassers befindet. Der vorliegende Auszug bringt in seinem Hauptteil die wesentlichen Resultate der Arbeit, im Anhang unter anderem die Probeanalyse eines Regerschen Variationszyklus. Es war das Bestreben des Verfassers, zu möglichst eindeutig faßbaren, das Wesen des Variationszyklus erfassenden Resultaten zu gelangen. Aus diesem Grunde findet die aus dem Wesen der variationszyklischen Form herauskonstruierte graphische Darstellung Anwendung. Proben einiger Typen finden sich im Anhang.

Mein herzlicher Dank gebührt Herrn Prof. Dr. Ludwig Schiedermair wie dem ganz ausgezeichneten Regerkenner Max Hehemann.

Essen, den 15. Juli 1930.

Der Verfasser.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548917_0103

Die vorliegende Arbeit untersucht die Wesensart des Regerschen Variationszyklus. Das gesamte im Druck vorliegende eindeutig variationszyklische Schaffen Max Regers umfaßt 162 Einzelvariationen, die 19 Zyklen* angehören:

Dieselben finden sich

im 3. Satz des Klaviertrios op. 2 (Finale),

im 3. Satz des Klavierquintetts Nr. 1,

in dem zwischen Introduktion und Fuge eingeschlossenen Zyklus „Heil dir im Siegerkranz",

im 2. Satz des Streichquartetts op. 54 II.,

in dem zwischen Introduktion und Fuge eingeschlossenen Zyklus des op. 73,

im 3. Satz des Streichquartetts op. 74,

im 2. Satz des Trios op. 77 a,

im 3. Satz der Sonate für Cello und Klavier op. 78,

in dem der Fuge nebengeordneten Variationszyklus aus op. 81,

im 3. Satz der Sonate für Violine und Klavier op. 84 (Finale),

in dem der Aen nebengeordneten Variationszyklus aus op. 86,

im 2. Satz der Klaviersonatine op. 89

in dem der Fuge nebengeordneten Variationszyklus op. 100,

im 3. Satz der kleinen Sonate für Violine und Klavier op. 103b Nr. 1 (Finale),

in dem der Fuge nebengeordneten Zyklus des op. 132,

in dem der Fuge nebengeordneten Zyklus des op. 134,

im 4. Satz der Sonate für Violine und Klavier op. 139 (Finale),

im 2. Satz des Streichtrios op. 142,

im 4. Satz des Klarinettenquintetts op. 146 (Finale).

Die Resultate der Untersuchung stützen sich auf die nach einer eigenen hier erstmalig angewandten Analyse dieser Zyklen. An die Bibliographie

*) Nur die Originalfassungen nicht die Übertragungen usw. werden berücksichtigt.

und Formanalyse des Themas reiht sich eine Zusammenfassung der Bindungsmomente des ganzen Zyklus. (Siehe Anhang: Analyse des op. 73).

Die folgende in den Analysen verwandte Systematik bringt die grundlegenden Bindungsmöglichkeiten einer Variation an ihr Thema.

Die Themahaupthorizontale wird gebracht A) durchgehend z. B.: Op. 81 I — mit Vertikalbindung —.

B) nicht durchgehend, z. B.: Op. 73 IV.

Die Themahaupthorizontale A I bleibt in der Variation in der Stimme des Themas (Op. 81 I Oberstimme),

A II tritt in einer anderen Stimme auf. („Heil dir im Siegerkranz" Var. II — Pedal —),

A III wandert innerhalb einer Variation (Op. 74 III),

B I als Phrasenkomplex. (Op. 81 VII; Beginn mit Teil II. II und III gebracht),

B II als Phrase (Op. 81 III tritt im Verlauf zweimal auf),

B III als Motiv (Klavierquintett III.),

B IV als Intervall (Op. 81 X, variierte Einintervallbindung).

Angeführte Momente können

a) wörtlich (z B. A in „Heil dir im Siegerkranz" Variation I),
b) variiert (z. B. B I in op. 81 Var. IX),
b) 1. vereinfacht (z. B. A in op. 134 III),
b) 2. bereichert (z. B. A in op. 89 I, aufgelöst in 16tel)

auftreten.

Die Themavertikale wird gebracht: A durchgehend (Op. 89 II, Kombination von Cf und Auflösung),

B nicht durchgehend (Klavierquintett Variation II),

B I in Zäsurharmonien Quintett III),

B II in Zwischenharmonien (fällt für die Praxis im wesentlichen weg).

Angeführte Momente können weiterhin

a) wörtlich (z. B. A a in op. 132 I),

b) variiert (A b op. 134 XVI),

1) vereinfacht (als Kernharmonien) — (A I op. 134 V),

2) bereichert (durch Einführung von Zwischenharmonien) — (A b 2 in op. 134 XI)

auftreten.

Es folgt die in der Analyse auf Formeln gebrachten Einzelvariationen. Wir stellen die spezielle Art der jeweiligen Bindung fest, anderseits die charakteristischen Variationsmomente und ordnen dieselben dem Form-, dem Ausdrucks- oder Gattungsvariationsbegriff unter.

Unter dem Begriff „Formvariation" im engsten Sinne verstehen wir eine Variation, die entweder eine eindeutig erkennbare, dem Thema nicht parallele Tektonik aufweist, die eine, im Gegensatz zum Thema großformal nicht betont gegliederte Form hat, die im Gegensatz zum Thema strophisch gebaut ist oder Reprisen bringt, die ohne dem Thema entsprechende Gliederung in der Gestaltung großtektonische Technik bringt.

Regers variationszyklisches Schaffen weist 53 solcher Formvariationen auf. Jede formalistische Momente erfassende Variation bringt eine Variation des Ausdrucks mit sich, die in bestimmt proportionierter Abhängigkeit von ersteren ist. Wir können demnach aus der Gestalt der formalen Grundrißkurven oder aus den Kurven einer im Verlauf einer Variation sich im einzelnen herausstellenden mehr oder weniger starken und von Variation zu Variation wechselnden Spannungsdifferenz ablesen, wie stark sich im einzelnen die Variation des Ausdrucks äußert. Erst die Addition aller einzelnen Faktoren des Vorgangs der Ausdrucksvariation kann ein eindeutiges Resultat

ergeben. Die Kurve der Spannungsdifferenzen jener Ausdrucksvariationen im Verlauf eines Zyklus gibt ein endgültiges Bild. Um nun die Stärke des Ausdruckswandels der Einzelvariation in jedem Falle festzustellen, bilden wir zunächst zwei große Gruppen:

1. Die Ausdrucksbindung,
2. die Ausdrucksvariierung.

Letztere Rubrik teilt sich in

a) die Kontrastvariation,
b) die im Ausdruck aufgelichtete Variation,
c) die im Ausdruck vertiefte Variation.

Wir finden im Regerschen Werk 71 ausdrucksgebundene, 50 ausdruckskontrastierte, 16 ausdrucksgelichtete und 25 ausdrucksvertiefte Variationen. (Wir erhalten für die Gattungsvariation und ihre Annäherung die Formel: Gattungsvariation = Themavorstellung und Vorstellung einer nicht dem Themaverlauf entsprechenden Form. Die Grundformel lautet: Variation = Themabindung + und neue Form).

An die Einzelanalysen reiht sich der Analyse der Grundriß des Zyklus, der eine graphische Darstellung der Tempo-, Tonart-, Taktart- und Taktzahldifferenzen der Variationen vom Thema in Form von Kurven gibt. Unter den 162 Variationen Regers finden sich 323 einfache Grundrißvarianten, also kommen auf jede Variation durchschnittlich 1,9 Grundrißvarianten. Op. 100 bringt mit 40 Grundrißvariationen die Höchstzahl. Dann folgt op. 86 mit 38, dann op. 81 mit 33 Grundrißvariationen. Die niedrigste Zahl bringen „Heil dir im Siegerkranz", op. 89 und op. 141b mit je 3 Grundrißvariationen; dann folgt das Quintett mit 7. Op. 100 bringt 11 Variationen, op. 141b 7 Variationen, op. 100 bringt 40 Grundrißvariationen, dagegen op. 141b nur 3.

Von diesen genannten 162 Einzelvariationen bringen dem Thema gegenüber 80 Variationen Tempobeschleunigung, 39 Variationen Tempoverlangsamung, 32 Variationen Tonartwechsel, 40 Variationen Tongeschlechtswechsel, 79 Variationen Taktzahlsteigerung, 13 Variationen Taktzahlverminderung, 23 Variationen Taktgeschlechtswechsel, 14 Variationen Taktartwechsel.

Den Abschluß der Analyse eines Variationszyklus macht eine Zusammenfassung der Feststellungen, deren Resultat das Wesen des Zyklus darstellt.

„Der Regersche Variationszyklus ist ein Teilorganismus, der, für sich betrachtet, die Eigenschaft hat, aus einwandfrei feststellbaren Teilen zu bestehen. Jeder dieser Teile bezieht sich mindestens in einem linearen oder grundrißhaften Phänomen mehr akustischer, visueller oder spannungshafter Art von durchgehender oder partieller Form auf entsprechende Momente einer vorgesetzten oder vorgedachten Liedform. Dieser Teilorganismus ist formal wie ausdruckshaft mit den nebengeordneten Formen zu einem übergeordneten dualen oder ausgesprochen polyformalen Organismus verbunden."

Beim Studium der Grundrisse eines Variationszyklus läßt sich als bedeutungsvollstes Moment ein Gerüst erkennen. Die Gerüstanlage der Regerschen variationszyklischen Grundrisse baut sich auf zwei Grundprinzipien auf:

1. auf der Betonung der Horizontalen,
2. auf der der Vertikalen.

In den meisten Zyklen finden wir die Vertikale durch die Wellenbewegung der Kurven angedeutet, die entweder exakt oder intermittiert sind. In letzterem Falle unterscheiden wir zwischen streckenweiser und episodischer, einmaliger und mehrmaliger Intermittierung. Derjenige Faktor oder diejenigen Faktoren des Grundrisses, welche eine dieser beiden erstgenannten Grundprizipien am eindeutigsten vertreten, werden als Kern des Gerüstes angesehen, um welches sich die übrigen mehr gleich- oder entgegengerichteten Faktoren ordnen. Bei äußerlicher Betrachtung der Grundrisse scheint das Gesetz der Ueberschneidung der Grundrißfaktoren allein vorzuherrschen. Die Ueberschneidung repräsentiert die Oberfläche, die Horizontale, die Vertikale oder ihre Kombination dagegen fassen den Kern.

Thema, Exposition, Loslösungsgruppe und Finalvariation haben ganz bestimmte Funktionen innerhalb des Variationszyklus. Bei Reger tritt die Loslösungsgruppe in auffallendem Maße der Exposition gegenüber. Der Sinn dieser vier Funktionen ändert sich im Laufe der historischen Formentwicklung und gewinnt bei Reger neuen und tieferen Sinn.

Mit Vorliebe baut Reger seinen Zyklen Expositionen als Stütze ein. Wir unterscheiden:

1. die klare selbständige Exposition: Quintett I, op. 74 Var. I—IV (die Finalvariation lehnt sich an Var. I an), op. 77a I, II, op. 86 I, op. 146 I—III, op. 139 I, II, op. 141b I—III.

2. die mit der Finalvariation zusammenhängende Rahmenbildung op. 78 I, IV, op. 89 I, II, IV, op. 103b I, II, VIII.
3. die Exposition unter Grenzenverwischung: Op. 132 I—V, op. 134 I—V.
4. die intermittierte Exposition: Op. 73, op. 81.
5. die ornamental zurückkehrende Exposition op. 2.
6. den Expositionszyklus: „Heil dir im Siegerkranz. Var. I und II.
7. den expositionslosen Zyklus: Op. 100, op. 54.

Auch die Finalvariation zeigt ein besonderes Gepräge. Wir unterscheiden bei Reger:

1. ausgesprochene Finalvariationen mit Betonung des Reprisenhaften, Spielerischen oder deren Kombination im Sinne der Tradition (mit der ohne Coda),
2. Finalvariationen, die einerseits den traditionellen Sinn erfüllen, andererseits aber in der nachfolgenden Fuge in ihrer Gestaltung beeinflußt sind,
3. Letzte Variationen ohne ausgesprochenen oder nur angedeuteten finalen Charakter, den die Fuge bringt.

Wir stellen fest, daß die Einzelvariation eines Regerschen Variationszyklus entweder funktionelle Bedeutung hat oder zu einer Gruppe gehört, die als Ganzes ebenfalls funktionelle Bedeutung besitzt.

Bei der Untersuchung der Zyklen erkennen wir, daß der Variationszyklus bei Reger nur als Teil eines übergeordneten Organismus verstanden werden kann. Bei einer Statistik stellen wir Schwankungen zwischen den Polen op. 73 und „Heil dir im Siegerkranz" beziehungsweise op. 132 fest. Die eigenartige Verbindung von dem einen Sonatenzyklus abschließenden Variationszyklus mit Letzter Variation und Fuge als Finale finden wir in op. 84. Einerseits wird der Schwerpunkt wie bei op. 2 völlig auf dem Variationszyklus gelegt, andererseits verblaßt dadurch die Idee des Variationszyklischen.

Der allein einer nachfolgenden Fuge nebengeordnete Variationszyklus bei Max Reger ist die eine wesentliche Teilform eines dualen Organismus und ist ganz nur als Teil desselben zu verstehen und ist durch historische Vergleichung und form- wie ausdruckspsychologische Untersuchungen als in der Gestaltung rückblickend auf die Idee des dualen Organismus festgestellt. In jedem Falle dieses Regerschen dualen Organismus findet sich der Hochpunkt desselben in der Fuge. Eine Gleichsetzung mit selbständigen Variationszyklen würde daher ein falsches Bild vom Wesen des Regerschen Variationszyklus ergeben auch in den dem Sonatenzyklus eingeordneten Zyklen, die großformal Sonderfunktionen haben. In der dualen Organik ist eine betrachtende Gegenüberstellung zu Brahms entsprechendem Schaffen bestmöglich.

Zur Kurvenvergleichung der Geschichtsperioden an Hauptwerken des absoluten monothematischen Variationszyklus.

Um zuverlässige Feststellungen zu erhalten, verwenden wir bei der historischen Form- und Ausdrucksvergleichung von Variationszyklen der drei Perioden die Technik der Kurvenvergleichung. Sie ermöglicht ein bis zu einem gewissen Grade einwandfreies Vergleichen der vielfältigen Typen. Die Kurven der durchlaufenden Ausdrucksidee ergänzen die sogenannten Ausdruckskurven.

Die Geschichte des monothematischen absoluten Variationszyklus zerfällt in drei Perioden, die beherrscht werden von:

1. dem formalistisch-spielerischen Variationszyklus,
2. dem Charaktervariationszyklus,
3. dem Phantasievariationszyklus.

Diese drei Perioden lassen sich zeitlich nicht präzis gegeneinander abgrenzen, da eine jede in der vorhergehenden Periode bereits in einzelnen Momenten vorbereitet erscheint oder sogar gelegentlich vorweggenommen werden. Jedoch setzen sich die beiden letzten Perioden im wesentlichen durch eine große Persönlichkeit, Periode II durch Beethoven durch, Periode III durch Reger.

Es ist bei dem jetzigen Stand der wissenschaftlichen Durchdringung der beiden ersten Perioden noch nicht möglich, ein abschließendes Urteil über diese zu fällen. Auch die Vorarbeiten

zur Erkenntnis der Variationsschöpfer des 19. Jahrhunderts sind noch ungenügend und, es kann nicht die Aufgabe vorliegender Arbeit sein, die betreffenden Materialien zu sammeln und zu sichten.

Wir stellen fest: In drei Zyklen Regers haben wir Einheitstypen, in einem Zyklus eine eindeutige Mischung der drei Perioden, in 15 Fällen zweifachen Mischtyp. Periode III überwiegt in 11 Mischtypen, Periode I in 4 Mischtypen. Regers Variationszyklen bringen 1,72 mal soviel Mischtypen mit überwiegender Periode III als die Einheits- und sonstigen Mischtypen Der überwiegende Typ Regers ist also ein Mischtyp, bei dem Periode III überwiegt, und in deren Mischungsverhältnis durchschnittlich Periode III etwa $^2/_3$ der Variationen umfaßt.

Die Entwicklung von Regers variationszyklischem Schaffen.*

Periode I (1891—1904)

Die erste Periode von Regers variationszyklischem Schaffen beginnt mit seinem op. 2 und führt bis zum op. 73. Letzteres Werk bildet einerseits den Abschluß der Periode I, andererseits den Beginn der Periode II. Von den Werken der Periode I bringen op. 2, das Klavierquintett und op. 54 II dem Sonatenzyklus eingeordnete Variationszyklen. Nur in „Heil dir im Siegerkranz" finden wir einen durch Introduktion und Fuge eingeschlossenen Variationszyklus. Von diesen Werken ist das letztgenannte Opus zu sehr Gelegenheitsarbeit, um überhaupt höheren künstlerischen Wert beanspruchen zu können. Zudem ist der Zyklus, der aus nur zwei Variationen besteht, zu unentwickelt, um das Werk als ausgesprochenen Variationszyklus bedeutsam zu machen. Ein eigentliche Wertung als abgeschlossene wenn auch eingeschlossene Zyklen lassen also nur op. 2, das Klavierquintett und op. 54 II zu. Die Anlage der genannten Werke ist wesensverschieden. Op. 2 erscheint ornamental-schematisch mit kreuzweiser Bindungsbeziehung und mit einer die Hälfte der Variationen umfassender Vertikal- und Horizontalbindung. Op. 54 II dagegen

* Die Einteilung geschieht nach rein stilistischen Gesichtspunkten.

erweist sich als ohne klassisch-formale Traditionen in der Bindung der Einzelvariation (abgesehen von der Finalvariation) als der typische eingeordnete und rein kammermusikalische Variationszyklus und zugleich als ein Formkunstwerk voll feinster Nuancen. Op. 54 II ist der erste Ausdruck des suchenden, grüblerischen Regers. Das Schumannsche Maß erscheint hier bereits weit überschritten und wird an Freiheitlichkeit von Reger selbst nicht übertroffen. Im op. 2 finden wir nur periodisches Auftreten der Freiheit, in op. 54 II bis zur Finalvariation durchgeführte Neuform. Im op. 72 besinnt Reger sich auf die Orgelvariation, vollendet die in op. 2 (V) vorgebildete Zierkunst der Auflösungstechnik, geht den Weg der Neuerung des op. 54 II weiter und gewinnt die Technik der allerdings hier eigen geformteren Motivbindung aus dem Klavierquintett und op. 2. Op. 73 ist das erste monumentale Regersche Werk von ausgesprochen dualer Organik, von starker Formphantastik und Leidenschaft. Periode I umfaßt so das Werden des Stürmers und Drängers.

Die zweite Periode (1904).

Wie op. 73 die erste Periode des Regerschen Variationsschaffens abschließt, so stellt es auch gleich den Beginn der bis op. 81 führenden zweiten dar. Op. 73 gibt die Zusammenfassung der Erscheinungen jener ersten Periode, die eine Fülle von Einzelmomenten vorbereitet, im op. 81 aber erst zu einer großen einheitlichen Manifestation, zu einer Synthese der Abklärung der Ideen des op. 73 wird.

Die zweite Periode zeigt unter anderen eine Reihe bedeutender Werke, von denen nur op. 81 dem Variationszyklus eine Fuge zugesellt, während op. 74, 77a und 78 die Variationszyklen dem Sonatenzyklus einordnen. Im Gegensatz zu „Heil dir im Siegerkranz“ und dem Quintett der ersten Periode stellt jeder dieser Sätze einen weiter ausgesponnenen Variationszyklus dar. Op. 73, 81 und 86 führen in gradliniger Entrichtung zu op. 100. Op. 77a und in Periode III op. 89 fallen in ihrer mehr rückschauend-klassisch-traditionellen Haltung aus der Reihe und gehören nach dieser Richtung in die Linie des „Heil dir im Siegerkranz“. Op. 74 und 77a sind dagegen eine geradlinig fortgesetzte Reaktion auf op. 73, das mit

den Ideen des op. 78, einer Reaktion zu op. 77a, verbunden, op. 81 gestaltet.

Und doch finden sich auch in der zweiten Epoche Beziehungen zur ersten. Da sind die strengen Expositionen des op. 74, 77a 78 und 81. Sie alle wachsen in den verschiedenen Varianten aus der Exposition des op. 73, während diese wiederum auf „Heil dir im Siegerkranz" und op. 2 basiert. In eine verwandte Rubrik fallen alle Variationen, die zwar nicht in der Exposition stehen, aber durchgehende Horizontal- oder Vertikalbindung aufweisen. Die Ausdrucksvariationen in Kontrastgrad gehen meist auf op. 73 zurück. Die engste Verbindung findet sich allerdings zwischen op. 78 und 81. Op. 74 entspricht in seiner Quartetthaltung dem op 54 II, ist aber als Reaktion auf op. 73 weit strenger geführt mit einer nur einmal bei Reger gestalteten Exposition. Geht die Logik des op. 73 einen in op. 2 allerdings noch schematisch vorgedeuteten Weg, so haben wir in der Anlage des op. 74 etwas ganz neues, im Grunde eine logische Konstruktion in ihrer rückläufigen Expositionsanlage, in der Durchführung rhythmischer Bindung und im Einhalten der Mittellinie des Ausdrucks. Sie erklärt sich so aus der Linie op. 54 II — Quintett — op. 74. Ist op. 73 ein Orgelwerk und op. 81 ein Mittelding zwischen Klavier und Orgel und Orchestertechnik, so hat sich später op. 86 zum reinen Klavierwerk mit orchestralem Einschlag entwickelt, das zu op. 100 als reiner Orchesterschöpfung hinführt. Im op. 73 hat sich die Definition des Begriffes „Variationszyklus" völlig geändert und erweitert. op 81 bringt wieder mehr präzisierte Definitionen der Einzelvariation wie des Zyklus. Schon im op. 74 zeigten sich nach dieser Richtung starke Ansätze.

Der Beethovensche Variationszyklus als Annäherung an die Sonatenform findet sich bei Reger nicht; wenn auch die Typen des Scherzos, des tanzartigen Satzes, des Adagios und des Finales durchaus vorhanden sind und immer wieder auftreten. Es gilt ein anderes Gesetz, das schon mit schematischem Umriß vorgelegt wurde, in op. 73 zuerst in aller Freiheit ausgebildet erscheint, in op. 81 vor allem ausgeprägt ist.

Es handelt sich hierbei um die allmähliche Loslösung mit darauffolgendem Spiel von Bindung und Lösung. Op. 54 II löst sich aus dieser Kette, bereitet so op. 100 vor. Wir sehen das gleich-

lautende Gesetz für den Grundriß, der in seiner Synthese einen festen Halt gibt. Er gewährleistet diese innere Festigkeit durch die Anlage der Ausdrucksbindungen und -lösungen, durch die Art der Formbindungs- und -lösungstechnik, die innerhalb des Zyklus in Einzelformen meist korrespondieren oder Analogien nach sich ziehen. Der ausgesprochene Regersche Variationszyklus stellt somit einen Organismus dar, der nicht mehr schematisch-ornamental ist, sonaten- oder suitenhaft, oder gar dem vorklassischen Klavier- oder Orgelvariationszyklus nachgebildet erscheint. Die stärkere Ausprägung des in kurviger Freiheit grundrißhaft gebundenen Variationsorganismus tritt in Periode II voll in Erscheinung.

Periode III (1904—1907)

Periode III umfaßt op. 81—op. 100 unter Einschaltung von op. 84, 86 und 89 Op. 89 ist nicht wie op. 74 und 77a als Reaktion aus op. 86 aufzufassen Vielmehr entspricht op. 89 der Bedeutung von „Heil dir im Siegerkranz". Künstlerisch ohne eigentlichen Wert ohne besondere Prägung steht op. 89 stark unter dem Einfluß der der Exposition des op. 77a, hinsichtlich der Gestaltung seiner strengen Variationen unter dem Einfluß von op. 77a III und IV. In der rahmengebenden Exposition zeigt sich ein in op. 2 angedeuteter Gedanke anderseits eine Beziehung zu op. 74. Op. 84 bildet die Brücke von op. 81 zu op. 86. Var. op. 81 ein Umsetzungsprozeß von op. 73, so ist op. 86 eine direkte Weitergestaltung von 81, die von ähnlich vollendeter und in manchem über op. 81 hinausgehender Harmonie schon großtektonische Keime in sich birgt, die jedoch erst im op. 100, durch den Orchesterapparat getragen, zur eigentlichen Ausprägung kommen konnte. Sind in der Linie op. 73—81—68—100 Uebergänge festzustellen, so ist der Gegensatz zwischen op. 73 und op. 100 ohne Zwischenschaltung außerordentlich. Brachte op. 86 noch eine einteilige Exposition mit tonaler Transposition (ohne Vertikalvariierung), so verzichtet op. 100 auf jegliche, bei Reger bereits Tradition gewordene Exposition (op. 54 II bereitet op. 100 in dieser Hinsicht vor). Ist op. 73 aus der Leidenschaft, der Intuition, geboren, so ist op. 100 die Schöpfung tiefgehender und zeitlich eine weite Spanne umfassender Reflektion (in den Jahren 1904—1907).

Op. 100 bildet den Höhepunkt des Ringens Regers um eine expansive tektonische Form. Zeigte sich vielfach das Bestreben, den

Ausdruck kontraſtartig zu variieren oder ausgeſprochen neue Formen teils freier, teils gattungsvariationstechniſcher Art zu erſinnen, ſo ſteht im op. 100 das Prinzip expanſiver Tektonik im Vordergrund. Wie op. 81 wird auch op. 100 zur großen Syntheſe Beide Werke aber ſtehen zu einander völlig gegenſätzlich: Op. 73 die typiſche, mit barocken Mitteln erreichte Ausdrucksform des Expreſſiven, op. 100 der Höhepunkt Regerſcher variationszykliſcher Tektonik von zweifellos hiſtoriſcher Bedeutung. Wie op. 81 in op. 73 vorbereitet wird, ſo op. 100 in op. 86.

Mit op. 100 ſchließt die dritte Gruppe des Regerſchen Variationsſchaffens, und es beginnt zugleich die bis op. 134 führende vierte Periode.

Die vierte Periode. (1907—1914)

Schon in op. 103 B No. 1 wird die in op. 100 durchgehend zu findenden Expanſion eingeſchränkt, womit ſich ein neuer Stilwille ankündigt. Schon die konſtruktive auf op. 139 und op. 146 hin zielende rhythmiſche Horizontalität iſt ein Zeichen des neuen Stils. Die beiden Expoſitionsvariationen wie die Finalvariation halten ſich ſtreng an das Thema. Op. 132 tut den entſcheidenden Schritt. Bis auf die Finalvariation bringen ſämtliche Variationen die vertikalen und horizontalen Themaverhältniſſe mehr oder weniger ſtreng. In dieſer Rückſchau auf die Tradition liegt bereits der entſcheidende Gegenſatz zu op. 100. Es kommt als völlig neues Moment hinzu die große Komplexe erfaſſende Gliederung. Ferner zeigt ſich ein neuer Wille zur Vereinheitlichung der Formen des Variationszyklus und der Fuge durch die in ſeiner Eigenart in der Geſchichte der Variation vereinzelt ſtehende Grundrißanlage. (Die Fuge bringt erſt die Thematonart).

Es waltet eine nicht minder großzügige Tektonik vor als in op. 100 mit dem Unterſchiede, daß in op. 100 jede einzelne Variation ſich als Gebäude ſubjektiver Geſtaltung erweiſt, während im op. 132 die Einzelformen objektiviert ſind zu Gunſten einer großlinigen zykliſchen Form. Danach bedurfte es nur noch eines weiteren Schrittes, um zu der Nivellierung der Einzelformen im op. 134 zu gelangen, die vollſtändig an das klaſſiſche Prinzip ſtrenger Vertikalbindung hält, ohne auch nur einmal von dieſer Richtlinie abzuweichen.

Der Rückbildungsprozeß von op. 100 bis op. 134 findet ſeine Parallele in dem ähnlichen Weg von op. 73 zu op. 77a. Wie

op. 81 aus op. 73 wächst, so op. 134 aus op. 100 Allein schon die strenge Grundrißgestaltung ist charakteristisch. War „Heil dir im Siegerkranz" bei der Kürze des Zyklus in seiner verhältnismäßig strengen Haltung an sich nicht erstaunlich, umsomehr die Durchführung der Idee der klassischen Formgebung im op. 134 nach einem op. 100 Ist die Klein- und Feinkunst des op. 103b I als Reaktion auf die Großtektonik des op. 100 voll verständlich, so ist die Brücke in der Entwicklung des Komponisten Reger nur aus der Jahresfolge der einzelnen Werke zu verstehen. (1904). Gewissermaßen bedeutet op. 134 einen Verzicht, während op. 132 in Var. VIII nochmals alle Freiheit der Variationsgestaltung im auffallenden Gegensatz zu den übrigen Variationen des Zyklus sich auswirken läßt. Bedeuten die Perioden II und III den Aufstieg zur Idee der zyklischen Freiheit, so ist die Periode IV der Verzicht auf dieselbe.

Die fünfte Periode. (1914–1916).

Die fünfte Periode geht von op. 134 bis op. 146. Trotzdem op. 146 die Idee des Formalen, der inneren Ausgewogenheit und Symmetrie überaus stark betont, fehlt doch der eigentliche Hochpunkt, wie wir ihn in den Perioden I—IV vorfinden. Der Tod schnitt Reger den in der Idee vielleicht schon geahnten, zwangsläufigen Weg ab. Op. 139 führt folgerichtig zu op. 146.

Wenn Reger auch zunächst andere Pläne beschäftigten, wie unter anderen der einer Sinfonie, so darf man doch wohl annehmen, daß er bei weiterem Schaffen einen weiteren Variationszyklus gestaltet hätte. Was nach dem, was er uns geschenkt hat, noch mit Wahrscheinlichkeit kommen konnte, war ein Werk von den Dimensionen des op. 73, op. 100, op. 132 und op. 134, primär beherrscht von der Idee der ausgewogenen Formen, der völligen Symmetrie seiner Teilformen im Sinne des op. 146 Bedeutete op 73 den Sieg der Leidenschaft über das Maß, so würde dieses Werk des stetig sich abklärenden Meisters wohl die Harmonie des Organismus ergeben haben. Op. 139 weist mit aller Deutlichkeit auf das gegenüber klassischen Prinzipien unbekümmerte op. 103 b hin, geht aber in den Einzelformen einen freieren, nicht aber in motivischer Hinsicht derart stark konstruierenden

Weg Auch hier wieder eine Reaktionserscheinung gewissermaßen gegenüber dem Verzicht des op 134 auf freiere Formen. Das grüblerische Moment drückt sich bereits in den beiden Expositionsvariationen aus. Op. 146 setzt diese Linie fort, während op. 141 b in der Exposition und in Var. VI auf op. 77 a weist, aber im Gesamten doch strenger durchgestaltet ist als genanntes Werk. Die Perioden II, IV und V sind durch Reaktionen charakterisiert. In Periode II ist es op. 74 und 78, in IV op. 103 b in V, op. 139. Es ist ein Ringen um die Form, das hinter dieser kurvigen Linie steht.

Regers Bedeutung in der Geschichte des Variationszyklus.

Das variationszyklische Schaffen Regers zerfällt in zwei große Abschnitte (mit den in den einzelnen Perioden wichtigsten Werken als Stützpunkte: op. 2, op. 73, op. 81, op. 100, op. 134, op. 146), deren erster von op. 2 bis op. 100, deren zweiter von op. 103 b bis op. 146 reicht. Das Jahr 1904 ist hinsichtlich der Zahl der Variationszyklen das schöpferischste, und zugleich ist es höchst bedeutungsvoll für die Entwicklung der Regerschen Formvariationen. Dagegen bilden die Jahre 1891—1898 und 1909 bis 1914 auf dem Gebiete variationszyklischer Komposition auffallende Pausen. Während der von op. 2 bis op. 100 reichende Abschnitt der Fortschrittsidee im Sinne der Periode III der Geschichte des Variationszyklus dient, geht op. 103 b bis op. 134 den Weg der mehr traditionsgebundenen Rückschau (Periode I und II). Es sind dies Entwicklungen, die sich mit Deutlichkeit voneinander trennen und sich als wesensverschieden charakterisieren. Dagegen bildet die Linie von op. 139 bis 146 keine derartig zielstrebige Richtungsbewegung, wie sie sein erster Schaffensabschnitt aufweist. Charakteristisch für die Haltung genannter Abschnitte ist die Beeinflussung des ersteren im wesentlichen durch Schumann, der letzteren vor allem durch Brahms, während die formalistisch-spielerische Phase in allen 5 Perioden des Regerschen variationszyklischen Schaffens, angefangen bei op. 1 bis op. 146, sich auswirkt. Der Einfluß Schumanns erstreckt sich auf die freie

Gestaltung der Phantasievariation und auf die haupthorizontale Ausschnittsbindung, der Brahmssche auf die Gestaltung der Charaktervariation mit stimmungshaftem Einschlag (z. B. auf op. 132), der vor- und frühklassische Einfluß dagegen vor allem auf die Gestalt der doppeltparallel gebundenen Variation (z. B. auf op. 134).

In der Idee lassen sich die meisten Variationen Regers auf genannte Vorbilder zurückführen, obgleich Art und Grad der Bindung wie die Häufigkeit der Anwendung und die außerordentliche Fülle der Gestalten seiner Phantasievariationen das bisherige Maß ihrer Anwendung und Charakteristik weit übersteigen. Allein die großtektonische Variation, die bemerkenswerterweise nur etwa 1/27 der Regerschen Variationen umfaßt, steht auf durchaus neuem Boden. (Ihren Einfluß auf Regers Schülerkreis beweist z. B. Hermann Grabner.) Etwa 1/13 der Regerschen Variationen bringen ein Minimum von Bindungen, wodurch die Fassung des Begriffes „Variation" stark erweitert wird. Reger bringt hier die Endformel der meist nur auf dem Wege genauester Untersuchung feststellbaren Bindung einer Variation an ihr Thema.

Beinahe die Hälfte der Regerschen Variationen geben die durchgehende Parallelbindung auf, und von diesen wiederum bilden über die Hälfte bedeutungslose Sonderfälle (z. B. Finalvariationen mit Coda) und freiere Abarten, während z. B. bei Beethoven, Mendelssohn, Brahms und selbst bei Schumann der Prozentsatz kaum mit dem weit geringeren bei Reger in der Anwendung der durchgehend parallelgebundenen Variation zu vergleichen ist. Durchschnittlich bringt der Variationszyklus bei Reger in über der Hälfte seiner Zyklen mehr formgelöste als parallelgebundene Variationen, ein Verhältnis, das bei keinem seiner Vorgänger auf dem Gebiete des monothematischen absoluten Variationszyklus auch nur entfernt anzutreffen ist. Dagegen bringen nur etwa $^5/_7$ seiner Variationen einen auffallenderen Ausdruckswandel. Hierin geht Reger über das Durchschnittsmaß der Ausdrucksveränderung im ausgebildeten Charaktervariationszyklus nicht hinaus. Doch gilt die angegebene Zahl weniger für die Ausdruckswandlung im Sinne einer Charaktervariation auf der Basis vertikaler Bindung, sondern vielmehr für die stimmungsvariierte Phantasievariation auf der Grundlage der Vertikallösung.

Die Grundrißgestaltung des Regerschen Variationszyklus bringt durchschnittlich für eine Variation 1,9 Punkte Faktorenvariierung, worin sie den Verhältnissen des Charaktervariationszyklus nicht nachsteht. Diese Zahl ist auffallend, da etwa der 6te Teil der Zyklen Regers nur in geringem Maße von dieser Variierung Gebrauch macht, während der größte Teil Regerscher Variationszyklen sich in umso stärkerem Maße dieser Technik bedient. Die vertikal gebundene Gattungsvariation der historischen Periode I und II setzt sich bei Reger in die Annäherung an die Gattungsvariation auf der Basis der Formvariation um, während die Zahl der ausgesprochenen Gattungsvariationen auf gleicher Grundlage bei ihm außerordentlich gering ist. Wir stellen also fest, daß bei Reger an die Stelle der Gattungsvariation auf vertikaler Bindungsgrundlage die Annäherung an die Gattungsvariation auf formvariiertem Fundament tritt.

Etwa $^1/_7$ der Regerschen Variationen gehört dem Feld IV der Resultante von Form und Ausdruck an. Mit dieser Zahl geht Reger über die Haltung des Charaktervariationszyklus weit hinaus. Jeder der Variationszyklen Regers zeigt eine eigene Physiognomie, obgleich die einzelnen Zyklen untereinander in starkem Einflußverhältnis stehen. Die Skala der divergierenden Gestaltung schwankt zwischen „Heil dir im Siegerkranz" und op. 100. Nach op. 100 sind op. 73 und op. 54 II die eigenartigsten Schöpfungen Regers im Sinne des variationstechnischen Experimentes. Ihr Abhängigkeitstyp schwankt in der dualen Organik von Variationszyklus und Fuge einerseits zwischen op. 81 und op. 132, andererseits zwischen op. 100 und op. 134. Die Skala der sonatenzyklischen Funktion in Regers eingeordneten Zyklen bewegt sich zwischen op. 2 und op. 141 b, deren Zwischenskala in den meisten Zyklen selbst in solchen Fällen, in denen die Zyklen nur den langsamen Satz des Sonatenzyklus darstellen sollen, nicht selten stärkere Ausdrucksvariationen bringt.

Der Reichtum Regerscher Formen zeigt sich neben der Eigenphysiognomie der einzelnen Zyklen darin, daß sich etwa 50 charakteristische Variationstypen aufstellen lassen, die zwischen der doppelt gebundenen uneigentlichen Cf-Variation, der repräsengebundenen Variation und der großtektonischen Variation schwanken, weiterhin,

daß sich 6 Expositionstypen finden, die zwischen der selbstständigen, der grenzenverwischten und der rahmenbildenden Expositionsform wechseln. Außerdem finden sich 3 Arten der Final- beziehungsweise der „Letzten"-Variation.

Von den dem dualen Organismus eingeordneten Zyklen gehen $^6/_7$ auf Themen nicht Regerscher Erfindung zurück, während sämtliche Themen der dem Sonatenzyklus eingeordneten Variationszyklen eigene Gestalten sind und beinahe ausnahmslos Wesenszüge des Regerschen Personalstils (Periodik, Harmonik, Melodik, Rhythmik, Dynamik, Phrasierung) tragen. Auffallend ist, daß über $^3/_4$ der Regerschen Themen den geraden Takt bevorzugen, von denen der $^4/_8$ Takt den $^6/_8$ Takt nur um einen Fall übertrifft.

Bei der äußerlichen Fülle der Erscheinungen führt Reger in den meisten Zyklen eine tektonische, wenn auch tiefer verborgene Idee durch. Trotz aller Auffassungswandlungen der variationszyklischen Wesenheit ist die Idee der tektonischen Dynamik des Variationszyklus für Reger einheitlich geblieben. (Es ist dies ein höchst merkwürdiges Phänomen, da bereits in früheren Variationszyklen des 17. Jahrhunderts der gleiche struktive Kern durchschaut.)

Während die Beethovensche Charaktervariation noch durchaus auf dem Prinzip der Vertikalbindung der Periode I basiert, ihren Sinn aber vertieft, geht die Formvariation Regers über diese noch für Brahms (es gibt bei ihm nur wenige und bedeutungslose Ausnahmen) geheiligte Tradition hinaus. Reger gibt sie im wesentlichen auf, um die Ausschnittsbindung haupthorizontaler Art an ihre Stelle zu setzen.

Dieses Aufgeben der formalistischen Grundidee, das Sprengen der Form zeigt Reger in einem gegenüber der Periode II eigenen Lichte. Vom Standpunkt der Aestetik der Hochklassik ein Niedergang, vom Standpunkt der Romantik eine Steigerung in positivem Sinne. Jedenfalls ist die Freiheit der Formvariation Regers ästhetisch durchaus gestützt und gerechtfertigt. Reger schließt eine, in der Kunst des 17. Jahrhunderts wurzelnde Entwicklung ab. (Ebenfalls als Harmoniker).

Regers Empfinden ist seinem Wesen nach romantisch. Die strenge Form der Fuge, des Kanons, des Ostinato, der Variation, seine vertikal verwurzelte Lineartechnik, seine charakteristische Dynamik

und Agogik, seine Phrasierung und Deklamation wie seine Periodik haben die Aufgabe, die sich allzuleicht verflüchtigende Materie seiner Harmonik zu binden, ihr ein Rückgrat zu geben. Sein Hang zum Rechnerischen, Kombinatorisch-Spielerischen, zum Kontrapunkt und zur fluktuierenden Harmonik findet hier seinen Ausdruck.

Weil sich Reger seines Wesen bewußt ist, wählt er gerade die strengen Formen, die ihrem Charakter nach aus einem ganz anderen Bereich kommen als sein eigenartiges Harmoniesystem. Sein Zurückführen anscheinend überkomplizierter Formen auf einfache aber verborgene Grundlagen ist nichts anderes als der Ausdruck einer Wechselwirkung von Empfindung und Rechnung. Man kann gerade dieses die Mittehalten zwischen Gegensätzen als ein Degenerationssympton betrachten.

Aehnliche Eindrücke hat man gegenüber der Gestalt seines Ostinato. Auch hier herrscht vielfach der Wille zur Vertikalfreiheit, also eine enge Beziehung zu seiner Variationsgestaltung. Die dem Ostinatothema innewohnenden Möglichkeiten werden in ungleich stärkerem Maße ausgenutzt als in der vorregerschen Zeit. Doch scheint es der Passacaglia wesensgemäß verwehrt zu sein, einen ähnlichen Formenreichtum zu entfalten wie der Variationszyklus von der Haltung des op. 100. Dagegen ist die konsequente Durchführung einheitlich zusammenhängender Ideen eher dem Ostinato gegeben. Im Grunde ist die Passacaglia Regers strenger in ihrer Haltung als sein Variationszyklus. Den unkomplizierten Typ des Ostinato finden wir in Regers Passacaglia in d-moll, die eine kontinuierliche Steigerung bringt und in der Schlußvariation als Krönung in Dur schließt. Hier haben wir die Durchführung einer energetischen Grundidee, die in der Linie einer Parallele in dem Aufbau des „Heil dir im Siegerkranz" hat. Beide Werke bringen steigende Bewegung. Der „Basso ostinato" aus op. 69 bringt in jedem Glied eine neue Vertikalgestalt, und es ist auffallend, daß Reger in der Passacaglia vielfach, in der Variation selten, eine an sich formgebundene Variation unter Vertikalneubildung bringt. Durchweg finden wir dagegen bei Ausschnittsbindung horizontaler Art die Vertikale neu gestaltet. Die Passacaglia op. 96 ist am bedeutendsten. Die Chromatik des Ostinato wächst aus dem Willen zu freier Gestaltung der Vertikale.

Die Zahl der Variationen der Passacaglia ist im allgemeinen gegenüber dem Variationszyklus naturgemäß außerordentlich gesteigert, aus Gründen der Ausdehnung der einzelnen Variation hier wie dort.

Die beiden entgegengesetzten Ostinato- und Variationsformen sind:

1. beim Ostinatozyklus eine unverändert bleibende, ihren Träger nicht wechselnde Baßstimme, die in den einzelnen Gliedern jedesmal neue Kontrapunkte bringt,

2. beim Variationszyklus eine Kette von Formen, die in jedem Gliede jede einzelne Horizontale als Variation der entsprechenden Horizontale zu erkennen geben.

Den Uebergang von Variationszyklus und Ostinato finden wir bei Reger in der Chaconne des op. 117 Nr. IV. (Die mehrstimmig harmonisierte Haupthorizontale liegt in der Oberstimme und wird in den Gliedern aufgelöst und umkleidet.)

Den Barockformen hängt ein gewisser spielerischer Charakter an. Reger fühlt sich innerlich mit diesen Formen verbunden, da auch das Spielerisch-Kombinatorische, verbunden mit romantischer Losgelöstheit und Expansion, zu seiner Wesenseigenart gehört. Die Sonatenform im Sinne Beethovens stellt anders geartete Ansprüche, denen Reger nicht gerecht zu werden vermochte. Die epische, nicht die dramatische Form ist seine Domäne. Anderseits versucht er in seinem op. 100 eine Loslösung von der variationszyklischen Mosaikkunst.

Reger versucht altklassische Formen in allerdings meist romantischer Umprägung mit romantischen Geist zu füllen. Da sich seine Klanggeistigkeit nicht durch Formenzwang völlig einengen läßt, was Reger auch garnicht wünscht, so versucht er, die Formüberlieferungen (Fuge, Variationszyklus, Passacaglia, Sonate usw.) in seinem Sinne umzumodeln. Diese (genannten) Formen treten entwicklungsgeschichtlich bei Reger in ein neues, allerdings durch Vorgänger vorbereitetes Stadium.

Regers Variationszyklen gehören ausnahmslos der Gruppe des absoluten monothematischen Variationszyklus an. Die Skala seiner zyklischen Funktionen: (Thema, Exposition, Loslösungsgruppe, Finalvariation) ist in der Idee wie auch in einem Teil der Einzel-

typen genannter Formen in den Perioden I und II in der Idee vorgedeutet, wird aber bei Reger vielfach in der Art, im Grad der Deutlichkeit und vor allem in der Bedeutung für den zyklischen Organismus ungleich erhöht. Sie sind für den Variationszyklus Regers von grundlegender Bedeutung, sodaß wir den Regerschen Variationszyklus, als eben auf diesen 4 Funktionen beruhend, den „funktionellen Variationszyklus" nennen dürfen. Der Variationszyklus Regers ist also nicht zuletzt eine tektonische Angelegenheit, und nur so ist die starke Uebernahme der Formen der Periode I eben zu funktionellen Zwecken zu verstehen.

Max Reger in dieser für sein Schaffen bedeutungsvollsten Form dem dualen Organismus von Variationszyklus und Fuge, als Tektoniker zu erkennen, dürfte die Meinung von der Organisation seiner Schöpfungen wenigstens hinsichtlich dieser seiner bedeutendsten Schaffensgattung korrigieren. Aehnliches gilt für seine großangelegte Fugenform. In einem Werke (op. 100) nähert sich Reger den Endformeln des form- und ausdruckskontrastierten Variationszyklus. Der duale Organismus von Variationszyklus und Fuge ist bei Reger über Brahms an die Stelle des selbständigen Variationszyklus getreten. Um uns ein Bild eines solchen selbständigen Variationszyklus, der bei Reger überhaupt nicht vorhanden ist, hinsichtlich seiner Art und seines Grades zu machen, müssen wir die Linie vom eingeordneten Variationszyklus (op. 54 II) über der dem dualen Organismus eingeordneten Variationszyklus (op. 100) zu der Vorstellung einer so etwa abzumessenden Idee des selbständigen Variationszyklus bei Reger weiterführen.

Wir fassen zusammen: Reger ist sowohl in der Anlehnung an Einzelformen der Periode I und II wie seiner direkten Vorgänger, als auch in der Idee des funktionellen Variationszyklus keineswegs als Eklektiker aufzufassen, da er die ersteren zu eigentektonischen Zwecken verwendet, die letzteren aber zu einer völlig neuen Prägung bringt, sowohl in ihrer Neubetonung und Umbetonung, als vor allem in der Unterordnung unter die Idee des dualen, aus Variationszyklus und Fuge bestehendem Organismus. Einerseits eine in der Entwicklungsgeschichte des absoluten monothematischen Variations-

zyklus über Jahrhunderte gehende Linie fortsetzend, bricht bereits vor Reger mit Brahms die Entwicklung des auf Beethoven basierenden, völlig selbständigen Variationszyklus ab, um bei Reger in der Gestalt der einen der beiden Formen des dualen Organismus von Variationszyklus und Fuge weiterzuleben. Wie Beethoven der eigentliche Gestalter und typischster Vertreter des ausdrucksvariierten Charaktervariationszyklus geworden ist (op. 120), so ist Reger der eigentliche Gestalter und Vertreter des stimmungsvariierten Phantasievariationszyklus (op 100), obgleich in weitaus den meisten Zyklen Typen aller drei Variationsperioden vorliegen.

Phänomenologisches und Historisches.

Die Analysen der vorliegenden Arbeit sind auf Grund phänomenologischer Methoden gearbeitet. Sie wachsen aus den Wesensgrundlagen des Variationszyklischen und seiner verschiedenen Erscheinungsformen.

Die variationszyklische Form im engeren Sinne ist formpsychologisch als ein Energiesystem aufzufassen. Das Thema wird als positive Energiequelle gedacht. Aus ihr schöpfen die Einzelvariationen ihre positive Bindungsenergie. Jeder einzelnen Bindungsenergie setzt sich eine negative Lösungsenergie entgegen. Demnach lautet die energetische Formel des Variationszyklus: Der aus einem positiven Energiebehälter gespeisten positiven Energiekette setzt sich eine negative mit gleich vielen Gliedern entgegen.

Das Verhältnis von positiver und negativer Energie einer Variation entscheidet über ihre Zugehörigkeit zu dem Stile einer der drei Geschichtsperioden des Variationszyklus. (Periode I: der spielerisch-formalistische Zyklus, Periode II: der Charaktervariationszyklus, Periode III: der Phantasievariationszyklus.)

Das Ueberwiegen negativer Energien findet sich z. B. im op. 100, das der positiven Energie z. B. in op. 134. In beiden Zyklen verlaufen die Energiekurven gradlinig, im op. 73, op. 81 und op. 86 z. B. wechseln sie zwischen den positiven und negativen Polen.

Die Geschichte des Variationszyklus ist die Geschichte seiner Bindungen und Lösungen.

Die Geschichte der Bindung zerfällt in

1. Totale Vertikalbindung (Periode I und II mit relativ wenigen Ausnahmen) und
2. in die partielle Horizontalbindung (Periode III mit relativ wenigen Ausnahmen),

die Geschichte der Lösung dagegen in

1. partielle und totale Horizontallösung und
2. in totale Vertikallösung verbunden mit partieller Horizontallösung.

Parallel dieser Einteilung verläuft der Wechsel tektonischer Prinzipien. In der Periode I findet sich spielerische Reihung, in Periode II das Prinzip der nach Kontrastgesichtspunkten gruppierenden Ordnung (unter Einfluß des Sonatenzyklus), in Periode III das funktionelle Prinzip unter Bevorzugung des Stimmungskontrastes. (Die Ausnahmen sind in allen drei Gruppen relativ gering.)

Der Variationszyklus setzt sich aus Bindungen und Lösungen zusammen. Es ergeben sich hieraus folgende Gleichungen:

I.) $Z = V_1 + V_2 + V_3 \ldots + V_n$; (Z = Variationszyklus; V = Einzelvariation).

II.) $V = B + L$; (B = Bindung, L = Lösung).

III.) $S = L_1 + L_2 + L_3 \ldots + L_n$; (S = Summe der Einzellösungen).

IV.) $K = B_1 + B_2 + B_3 \ldots + B_n$; (K = Summe der Einzelbindungen).

V.) $Z = K + S$;

VI.) (Aus der energetischen Vorstellung wachsend):

$T = K + Tl$; (T = Thema;

Tl = Nicht in K enthaltene Bestandteile des Themas.

Bei der Diskussion der Gleichungen stellt sich heraus, daß z. B. in op. 100 S. K. weit überwiegt, während z B in op 134 das Umgekehrte der Fall ist. Ebenso ist op. 100 hinsichtlich B und L umgekehrt wie op. 134 gestaltet.

Die historischen Methoden ordnen die Variationszyklen ein in die organogenetische Reihe, die in 5 Stadien (1. Ursprung der Form, 2. Positive Entwicklung, 3. Blütestadium, 4. Negative Entwicklung, 5. Formzerfall) zerfällt. Der formalistisch-spielerische Zyklus gehört in das zweite Stadium, der Charaktervariationszyklus in das dritte und der Phantasievariationszyklus in das vierte. Reger ist sowohl hinsichtlich seiner Vorliebe für die Phantasievariation als auch hinsichtlich seiner Aufgabe selbständiger Variationszyklen zu Gunsten in den Sonatenzyklus eingeordneter oder der Fuge nebengeordneter Formen in das vierte Stadium zu ordnen. In das zweite Stadium gehört z. B. die Scheidtsche Variation, in das dritte Beethovens variationszyklische Reisewerke.

Die Organogenetik der variationszyklischen Form läßt sich weiter in 5 Staffeln darstellen: (Die folgende Aufstellung ist nach einer graphischen Darstellung zusammengesetzt.)

1. Technische Fundamentalprinzipe: Variation und Imitation.
2. Tektonische Prinzipe: Gliederreihung (z. B. Variationszyklus) und Formreihung (z. B. Suite).
3. Einzelformen: z. B. Liedformen, Sonatenform, Rondo, Fuge.
4. Formreihen: z. B. Polythematischer und monothematischer Variationszyklus, Passacaglia, Zwischenform zwischen Variationszyklus und Passacaglia, Variationssuite (bei Schein und Peuerl).
5. Ueberordnete Organismen: Sonatenzyklus (mit eingeordnetem Variationssatz) und dualer Organismus von Variationszyklus und Fuge.

Die einzelnen Staffeln sind untereinander organogenetisch verbunden, z. B. läßt sich der duale Organismus vom Variationszyklus und Fuge bis auf die zweite und erste Staffel zurückführen.

In den drei Geschichtsperioden des Variationszyklus wandelt sich die Auffassung einer schönheitsvollen Gestaltung der Componenten des Variationszyklus:

Der Variationsbegriff in der Periode I gibt im Normalfall eine nur formalistisch-spielerisch gefärbte reine Oberflächenwandlung des Themas. Die durch die vielfach nur formalistische Variation bedingte Ausdruckswandlung bewegt sich in engsten Grenzen. Nur in Ausnahmefällen wird von der Charaktervariation, die Typen der Periode II vorwegnehmend, Gebrauch gemacht. Die Taktgeschlechtsvariation und später die Tongeschlechtsvariation waren von stärkster ausdrucksvariierender Kraft, obgleich letzterer, die Stufenfolge des Themas beibehaltender Typ ebenso unter die Gruppe der formalistischen Variation fällt. (Reger liebt die Minorevariation z. B in op. 82 I und op. 132, aber im Sinne der Periode II und III). Die eigentliche Charaktervariation entwickelt sich sowohl aus dem Ausnahmetyp wie aus den Grundrißvariationen der Periode I.

In der Periode II wird die neue charakteristische Umgestaltung des Themas zum Normaltyp. An die Stelle der Themacharakteristika horizontaler Art treten durchaus eigenartige und neue Horizontalmomente. Der Ausnahmefall besteht in den allerdings nicht selten vorkommenden Typen der Periode I (Cf-Variation und Auflösungsvariation) wie in Typen die Gattungsvariationen, Fugen, Kanons usw. bringen. Aus diesem letztgenannten Typ ergibt sich zum Teil die Phantasievariation, die ebenfalls die Totalbindung aufgibt. Zu weiteren Ausnahmen der Periode II gehören die Taktelisionen usw. (z. B einzelne Formen von Brahms op. 9) Die Periode III bevorzugt die Phantasievariation. Die Ausnahmen bestehen in Typen der Perioden I und II und in Formen der Zwischengruppe. (Regers op. 100 bringt nur Phantasievariationen. Der Wille zum Zerbrechen der Form wächst aus der gesteigerten romantischen Expansivität der Form.

Die Bindung: In Periode I und II durchgehende Vertikalbindung, oft mit durchgehender Melodiebindung (vielfach Melodiekernbindung) verbunden. (Meist Baßbindung mindestens im Kern.) Ausnahmen in Periode I fast nur in der Gattungsvariation, in Periode II relativ selten. In Periode III Horizontale Ausschnittsbindung. (Phrase, Motiv, Intervall). Ausnahmen sind die Nachzeichnung der melodischen Linie wie die psychische Bindung, die sich auf keine oder nur minimale Formalbindungen stützt. Nicht selten Verwendung von Formen der Periode I und II. Der Zusammenhang mit dem Thema besteht oft nur noch in unbedeutendsten Formalismen.

Die Lösung erfaßt in Periode I Formalismen (Veränderung, Hinzufügung), in Periode II den Charakter, in Periode III Gehalt und Gestalt. Abkehr vom Thema ist alles, der Zusammenhang mit dem Thema ist vielfach bedeutungslos.

Das Thema: In Periode I ist die Themalösung häufig gleich Null oder mindestens sehr klein. Das Thema gibt die Anregung zum Variieren und besitzt die Eigenschaft, noch in der letzten Variation anregend zu wirken. In der Periode II werden dem Thema, das meist einen ausgeprägten Eigencharakter hat, die neuen und ebenfalls eigenartigen Variationscharaktere gegenübergestellt. Das Thema muß zur Kontrastierung anregen. In Periode III ist das Thema Bindungsbehälter (z. B. op. 100), hat aber auch oft ausgesprochene funktionelle Bedeutung (op. 73). Die Phantasie über dasselbe ist alles, während z. B. in Periode I dem Thema an sich größte Bedeutung zukam und in Periode II der Charakter des Themas mit ausschlaggebend war für die Charaktergestaltung der Variationszyklen.

Die Tektonik: Periode I bildet eine Variationskette (oft nach formalistischen Lösungen geordnet). Periode II ordnet die Variationen (oft nach sonatenzyklischem Vorbild oder nach Charaktergruppen). Periode III bildet eine Kontrastreihe (nach eigenen Prinzipien funktionell gestaltend, d. h. immer wieder tritt im Verlaufe des Zyklus eine stärkere Bindung in Exposition, in der Finalvariation oder auch im Verlaufe des Zyklus auf).

Der Zyklus: In Periode I ist der Zyklus eine rein formalistisch-spielerische Kettenform, in Periode II eine Folge von charakteristischen Variationen des Themas, in Periode III eine Folge von Phantasien, die sich auf eine Ausgangsform formalistisch oder ausdruckshaft bezieht.

Die Eigenbedeutung des Themas fällt von Periode I über Periode II zu Periode III, während die Eigenbedeutung des Zyklus umgekehrt steigt.

Der Variationszyklus als selbständige Form tritt von Periode I über Periode II zu Periode III immer mehr zurück hinter den dem

Sonatenzyklus eingeordneten und der Fuge nebengeordneten Variationszyklus.

Die mehr als Variation aufgefaßte Fuge wird in der fortschreitenden historischen Entwicklung immer mehr zu einer dem Zyklus gegenübergestellten nebengeordneten Form.

Hinsichtlich einer ästhetischen Einstellung zur Bindung und Lösung nimmt der Zyklus die Einstellung des Barock, der sogenannten Klassik wie der Romantik zur Form (in ihren verschiedenen Stadien) an.

Die Gattungsvariation bei Reger tritt zurück hinter die Annäherung an die Gattungsvariation. Diese wird angeregt durch meist im Regerschen Werk als typisch zu bezeichnende Formen. (z. B. einzelne Typen aus: Aus meinem Tagebuch.)

Zur Technik der Kurvenvergleichung.

Die graphische Darstellung der Grundriß-, Form-, Ausdrucks- und Resultantenkurven ermöglicht eine genaue Vergleichung von Variationszyklen verschiedenster Zeiten und Stile. Zu bemerken ist, daß bei den folgenden Beispielen, die einer in dem Manuskript der vorliegenden Arbeit enthaltenen umfangreichen Sammlung entnommen sind, berücksichtigt wird, daß die Ausdrucksvariation in Regers Phantasievariation absolut betrachtet vielfach stärker ist als in einer ausgesprochenen Charaktervariation z. B. Beethovens. Für die Auffassung Beethovens und seiner Zeit entsprach aber der Grad einer solchen Ausdrucksvariation etwa der einer Regerschen Phantasievariation. Die Ausdrucksanalysen der Periode III sind also relativ angegeben. Aehnlich freier ist die Auffassung Regers von den Formen der Periode I und II, worauf ebenfalls Rücksicht genommen wurde. Es zählen also bei Reger zu Periode II auch Formen, die bei Brahms z. B. schon als überaus frei angesehen wurden.

Vergleichsmaterial:

1. Zur Resultante der Form- und Ausdruckskurve:

Beethoven op 120: Feld IV = 2 Var.; Feld II = 11 Var
Brahms op 24: Feld IV = 1 Var, Feld II = 8 Var.
Brahms op. 9: Feld IV = 1 Var., Feld III = 2 Var., Feld II = 2 Var, Feld I = 7 Var.
Reger op. 100: Feld IV = 7 Var., Feld III = 4 Var.
Reger op. 2: Feld IV = 1 Var., Feld III = 1 Var., Feld II = 3 Var.
Reger op. 73: Feld IV = 2 Var., Feld III = 3 Var., Feld II = 3 Var.
Reger op. 81: Feld IV = 5 Var., Feld III = 3 Var., Feld II = 3 Var., Feld I = 1 Var.
Reger op. 86: Feld IV = 5 Var., Feld III = 3 Var., Feld II = 2 Var.
Reger op. 132: Feld IV = 1 Var., Feld II = 2 Var., Feld I = 2 Var.
Reger op. 146: Feld IV = 1 Var., Feld III = 2 Var., Feld II = 2 Var.

2. Ausdruckskurve:

Beethoven op. 120: Kontrast = 11 Var., Mittelgruppe = 15 Var
Reger op. 100: Kontrast = 7 Var, Mittelgruppe = 4 Var.
Reger op. 73: Kontrast = 7 Var., Mittelgruppe = 1 Var.
Brahms op. 24: Kontrast = 9 Var., Mittelgruppe = 10 Var.

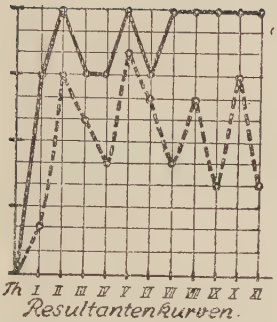
3 Zur Formkurve:

Reger op 100: 11 Formvariationen.
Brahms op. 24: 1 Formvariation.
Schumann op. 13: 2 Formvariationen, 1 Zwischengruppenvariation.
Reger op. 74: 6 Formvariationen, 1 Zwischengruppenvariation.

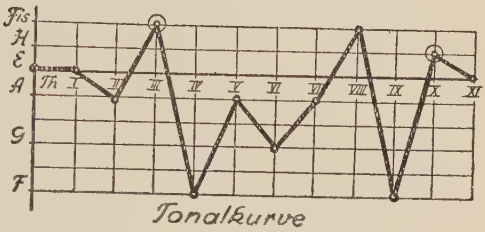
Schlußwort.

Max Reger ist alles andere als ein Eklektiker auf dem Gebiete des Variationsschaffens. Fremdes und Eigenes wird bei ihm zur Synthese. Grundlegend sind seine Vertikalmaterie und seine Formanschauung, seine Brücken dagegen die Lineartechnik und die aus der Barockzeit übernommenen Formen Seinem Empfinden nach Romantiker, faßt er in seiner Harmonik eine über Jahrhunderte gehende Entwicklung zusammen. Er sagt alles nur kürzer unter Weglassung der Verbindungsglieder. Seine fluktuierende Harmonik wirkt vielfach impressionistisch, ohne es ihrem Wesen nach zu sein. Seine Hillervariationen entspringen dem Willen zur Formerweiterung und Formauflösung. Und es sind eben romantische Formprobleme, die Reger vor allem als Variationsschöpfer (und auch als Fugenschöpfer) bewegen, ähnlich wie den reifen Bruckner das Problem der Sinfonik, wie Wagner die musikalische Form des Tristan, wie Strauß die Variationstechnik des Don Quijote. Geht der reife, wiederum auf seinen großen Vorgängern fußende Beethoven als erster konsequent den Weg zur Durchführung der Charaktervariation, so ist Brahms, in seiner Jugend von Schumann beeinflußt, ohne Beethoven nicht zu denken, aber auch ohne sich dabei selbst zu verlieren. Reger nun steht an einer Stilwende. Er macht sich die Variationstechnik vor allem der großen Organisten des 17. Jahrhunderts, dann aber auch die Technik der Wiener Klassik zu eigen. Und nicht zuletzt sind es Schumann und Brahms, die von bemerkenswertem Einfluß auf ihn gewesen sind. Reger füllt die überkommenen Formen mit eigenem Blut, in dem die Zwiespälte, aber auch die Kräfte seiner Zeit machtvoll lebendig sind. Wie Bruckner der bedeutsamste Vertreter der gesteigert romantischen Sinfonik ist, so ist Reger der bedeutendste Meister der gesteigert romantischen Variationsform, die ihre Selbständigkeit aufgibt zu Gunsten des dualen Organismus von Variationszyklus und Fuge.

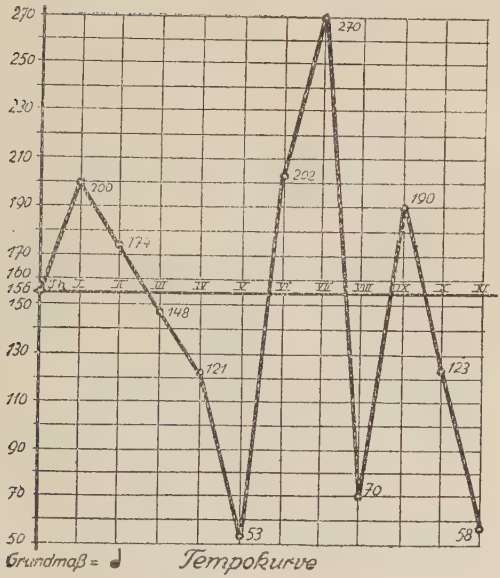
Kurven zu op. 100.



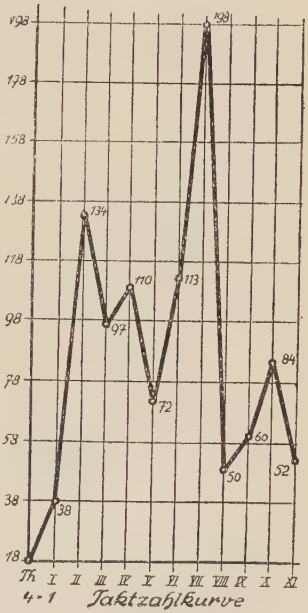
Resultantenkurven.



Tonalkurve



Tempokurve



Taktzahlkurve

Die folgende Beispielsammlung bringt die wesentlichen Regerschen Variationsfälle.

1. Vertikalgebundene Übernahme der unveränderten Haupthorizontale in der dem Thema entsprechenden Stimmen: Op. 81 I. Charakteristisch ist das Bereichern des Satzes durch neue Linien.

2. Wechsel des Haupthorizontalträgers unter Vertikalbindung: „Heil dir im Siegerkranz" II. Die in die Oberstimme zu denkende Haupthorizontale des nicht angeführten Themas findet sich wörtlich im Baß der Variation. Charakteristisch für die Cf-Variation sind die Kontrapunkte.

3. Die Oberstimme des Themas liegt in der Variation in einer Mittelstimme: Op. 141 b III. Starke Auflösung des Oberstimmenkontrapunktes.

4. Wechsel des Haupthorizontalträgers innerhalb einer Variation unter Vertikalbindung („wandernder" Cf): Op. 74 III. In T 1—2 liegt der Cf in der Viol. 2, in T 3—4 in der Br., in T 5—6 in Viol. 2, in 7—8 in dem Vcl., in T 9—11 in der Oberstimme, in T 12—13 in der Viol. 2, in T 14—15 in dem Vcl., in T 16—17 in Viol. 1. Die geringen Varianten haben keine Bedeutung.

5. Vertikalgebundene Cf-Technik unter Anwendung der kontrapunktischen Vertauschung des Cf mit einer Gegenstimme, die bereits im Thema auftritt: Op. 2 III.

6. Cf-Technik mit metrischer und rhythmischer Variation unter Vertikalbindung und tonartlicher Versetzung: Op. 132 VI. A-dur wird zu D-dur, 6/8tel zu 4/8tel. Der punktierte Rhythmus wird zu gleichen Werten ausgeglichen. Gedanke einer Auflösung der Rhythmik ohne Inanspruchnahme kleiner Notenwerte.

7. Übergang vom Cf-Stil zum Auflösungsstil unter Vertikalbindung in dem Wechsel von Cf- und Auflösungsstil: Op. 77a II. Der Gegensatz wird vor allem durch den Kontrast der Notenwerte betont. (In der Auflösung Zweiunddreißigstel, in den Cf-Stellen Viertel und Achtel.) Der Charakter der Variation ist auflösungsartig.

8. Durchgehender vertikalgebundener Auflösungsstil: Op. 89 I. Die zum Teil punktierte, im wesentlichen auch aus Achteln bestehende Haupthorizontale des Themas wird in Sechszehntel aufgelöst. (Isorhythmik.)

9. Nicht ganz durchgehende in mehr gleiche Werte aufgelöste Haupthorizontale: Op. 73 I. Wir haben zum Beispiel im Auftakt zu T 1 und in T 1 dem Thema entsprechend Viertel, dann folgen Sechszehntel, später Triolen. Neben ausgesprochenen Auflösungspartien finden sich in den nicht wandernden Haupthorizontalen Cf-Momente.

10. Vertikalbindung unter Aufgabe der Themahaupthorizontale: Op. 134 IV. Der Baß ist vereinfacht.

11. Vertikalbindung mit Übergewicht des Themabasses gegenüber der Themahaupthorizontale: Op. 86 IV. Erst im weiteren Verlauf tritt die Themahaupthorizontale hinzu.

12. Cf- und Vertikalbindung mit Erweiterung durch eine Coda, die für sich getrennt steht: Op. 103b VIII. Die Coda wird durch eine Achtelpause, durch langsameres Tempo und durch eine neue Tonart deutlich von der eigentlichen Finalvariation getrennt. Der Schlußvariation fehlt der Abschluß auf der Tonica, der auffallenderweise (im Gegensatz zu Op. 89 IV) nicht am Anfang der Coda erscheint.

13. Erweiterung der cf- haft- wie vertikalgebundenen Variation durch einen freien Anhang: „Heil dir im Siegerkranz" I. Nach einer ausgeschriebenen, im Thema nicht unbedingt verlangten Reprise folgt eine freie Weiterführung.

14. Vertikalbindung mit Cf-Kern: Op. 134 XIV. Die Themahaupthorizontale ist im Teil I und III wesentlich vereinfacht. Teil II bringt sie in Achtel aufgelöst.

15. Der Cf bleibt in der durch den Tonartwechsel leicht intervallvariierten Oberstimme unter Vertikalvariation: Op. 139 I. Zugleich mit der Vertikalen wird die Tonart geändert. Durch letztere Variation werden verschiedene Intervallveränderungen der Haupthorizontale bedingt.

16. Die Vertikale wird von Dur zum gleichnamigen Moll gewandelt: Op. 139 XVIII. Die Haupthorizontale des Themas ist variiert.

17. Motive der Haupthorizontale des Themas werden untereinander vertauscht, sodaß die Motive in der Variation sämtlich vorhanden sind, doch ihre Reihenfolge zum Teil geändert wird: Op. 139 II. Harmonik wie Tonalität sind frei. Die Variation wird zur Gruppe der durchgehenden Bindung gezählt, obgleich sie sich stark der Mittelgruppe nähert.

18. Der Cf wird variiert und die Tonart geändert, ohne daß die vertikalen Verhältnisse gewandelt werden: Op. 132 II. In der Haupthorizontalvariation spielt die Umkehrung die Hauptrolle.

19. Vertikal- wie Haupthorizontalbindung unter durchgehender Variation des Taktes: Op. 81 II. Aus $^{6}/_{8}$ werden $^{18}/_{16}$ (Triolen). Die Linie der Haupthorizontale wie die Vertikale des Themas werden gewahrt.

20. Ein vertikal- und haupthorizontal gebundener Anfang wird im weiteren Verlauf freier zu Ende geführt: Klavierquintett I. Bemerkenswert ist die Verschiebung der Werte im Takt der Haupthorizontale wie die gleichförmige Durchführung der Notenwerte in der Variation.

21. Vertikal gebundener Anfang wird unter Auflösungstechnik vom letzten Drittel ab frei weitergeführt: Op. 2 V. Der Grund

hierzu findet sich in der finalen Sonderstellung der Variation. (Daher erklärt sich auch die Introduktion). Bemerkenswert ist die ausgedehnte Coda im Stile des Hauptteils.

22. Ein freier Vorbau, der bald in den vollständigen Verlauf des Themas übergeht: Op. 81 VI. Die Haupthorizontale wandert.

23. Ein freier Anfang der Variation, die im Verlauf in das bereits angeschnittene Thema einmündet: Op. 81 VII. Die Vertikale ist frei. Sechs Takte des Themas fehlen. (Anfangstakte). Formverschränkung. Teil II und III des Themas werden haupthorizontal gebunden unter rythmischen und sonstigen Varianten.

24. Vertikal nur an Cäsuren gebundener Cf-Stil, der gegenüber dem Thema in der Mitte gekürzt wird: Op. 74 IV. Die Kürzung umfaßt 5 Takte.

25. Cf-Bindung nur in einem allerdings mit dem Thema korrespondierenden Mittelteil: Op. 73 VI. Abgesehen von diesem Mittelteil, der dem Thema entsprechend liegt, und der Reprisenandeutung (zurückgeschoben) ist die Variation frei gestaltet.

26. Verschränkung durch Wiederholung des Variationsanfangs der sich mit dem Themaanfang haupthorizontal deckt anstelle der dem Thema entsprechenden Weiterführung: Op. 81 IX. Das Thema wird bis T 11 gebracht, darauf folgt wieder der Anfang. Teil I, II und erste Phrase in III bis T 11, dann Beginn mit dem Anfang der Variation.

27. Völlige Wahrung der Teilverhältnisse unter vertikaler und haupthorizontaler Variierung: Op. 132 IV. Jeder Takt der Variation entspricht in variierter Gestalt einem solchen des Themas.

28. Dehnung des Taktzahlverhältnisses unter vertikaler wie horizontaler Variierung: Op. 132 V. Die Teilverhältnisse und Reprisen innerhalb der Variation weisen völlige Parallelität zum Thema auf. Die Idee der Aufbauverhältnisse wird also durchaus gewahrt.

29. Bindung einer Variation durch ein mehrfach auftretendes, für den Themaanfang charakteristisches Intervall: Op. 81 XI. Die Quart wird gebunden. Sie kommt in verschiedenen Tonkombinationen vor. [Z. B. in T 6 und anderen.]

30. Bindung durch ein Intervall, das in kleinere Werte aufgelöst wird: Op. 81 XIII. Das Auftaktmotiv in Zweiunddreißigsteln. Die Auftaktsquart wird hier aufgelöst gebracht. Mindestmaß der Bindung durch einen geringen, einmaligen Cf-Ausschnitt.

31. Einmotivik mit variiertem Motiv in gebundener Form: Op. 146 VII. Das grundlegende Motiv besteht in einer Sechzehntelfigur.

32. Episodisches Auftreten der Themaanfangsphrase im Verlauf des frei begonnenen und frei geschlossenen Stückes: Op. 74 VII. Der Takt ist bei der dreimal auftretenden Phrase variiert. Es liegt strophische Formvariation vor.

33. Phrasen- wie Intervallbindung: Op. 81 XII. Das Intervall finden wir in der Quart des Auftaktes zu T 1 des Themas. Die Phrase wird in T 10 begonnen und bis zum Ende des Themas fortgeführt (mit freiem Variationsschluß). Die Vertikale ist frei.

34. Motivbindung durch das wesentliche Anfangsmotiv des Themas: Op. 81 VIII. Anfangsmotiv der Themahaupthorizontale tritt an Zäsuren auf.

35. Phrasenbindung: Op. 86 V.

36. Bindung durch Kurvennachzeichnung mit Repriſenbindung: Op. 73 XII. Die Baßlinie zeichnet in ihren drei Anfangsnoten die Bewegung der entsprechenden Themanoten nach. (Der Auftakt der Variation wird nicht mitgerechnet.) Es tritt eine starke rhythmische Variation ein. Die Kurvennachzeichnung läßt den versteckten Zusammenhang mit dem Thema immerhin erkennen.

37. Bindung durch die großformale Anlage ohne lineare Zusammenhänge: Op 73 III. Die Repriſen des Anfangs der

Variation zeigen Paralellität mit der Idee der Anlage des Themas doch ohne Rücksicht auf die Verschränkung des Themaanfangs.

38. Variation mit nicht eindeutig bestimmbarer Tonalität: Op. 73 IX.

39. Bindung durch Übernahme einer Form des Grundrhythmus des Themas: Op. 74 V. Zwei Rhythmen. Daneben Kurvenbindung.

40. Indirekte Bindung: Op. 139 VIII. Die Variation zeigt keinerlei Zusammenhang mit dem Thema. Sie übernimmt Momente horizontaler Art von Variation VI des gleichen Opus.

41. Variation mit einer ebenfalls an eine Variation erinnernden Einleitung: Klavierquintett II. (Beim Reger des Op. 73 wäre die Einleitung als selbständige Variation ohne weiteres durchgegangen.) In der Zwischengruppe angehörenden eigentlichen Variation haben wir einen interessanten Fall freier Formverschränkung.

42. Bindung durch die Reprise: Op. 54 I. Die Reprise wird gegen den Anfang vorgeschoben.

43. Einintervallbindung: Op. 54 V. Die Formvariation zeigt in der Strophenbildung Annäherung an die Gattungsvariation.

44. Strophenbildungstechnik: Op. 73 IV. 3 Strophen. Strophe I und II mit gleichem linearen Gehalt, Strophe III variiert.

45. Periodenbindung ohne durchgehende Linearbindung in irgendwelcher Form: Op. 73 V. Dafür Zäsurvertikale und gelegentlich horizontale Bindung.

46. Einintervallbindung: Op. 77 a VI. Quartschritt, aus dem Motive gebildet werden. (Umkehrung z. B. Auftakt zu T 11).

47. Einmotivbindung, die in ihrem Vorlagemotiv 2 verschiedene wesentliche Charakteristika zeigt: Op. 78 II. (Tonrepetition und Intervallrichtung nach aufwärts.)

48. Tektonisches Herauskonstruieren der Kopfphrase des Themas aus einmotivischen Ansätzen: Op. 86 II. In T 1 und T 2 nur das halbe Kopfmotiv, in T 4 dasselbe ganz, in T 5 daran die zweite Hälfte der ersten Phrase usw.

49. Völlige Eintakt-Motivbindung, wobei der Kontakt stark aufgelöst ist: Op. 84 VI.

50. Die Strophen der reprisenbedingten Formvariation bringen sowohl an ihrem Beginn wie im Verlaufe der Strophen das Kopfmotiv des Themas in seiner ersten Hälfte: Op. 103 b V.

51. Das Fugenthema wird bis auf einen halben Takt aus Bestandteilen des Variationsthemas gebildet: Op. 103 b VII.

52. Variation der Anfangsvertikale: Op. 134 X.

53. Trotz der Verwendung der paralellen Molltonart ist die variierte Themahaupthorizontale deutlich zu erkennen: Op. 134 XVI.

54. Genaue Umkehrung des Themakopfmotivs: Op. 141b VI. Tritt zweimal in der reprisenbedingten Formvariation auf.

55. Großtektonische Form, die das ganze Thema wie auch seine Teile sowohl neben- als nacheinander entwickelt: Op. 100 II.

56. Bindung durch den aufgelösten Grundrhythmus des Themas: Op. 74 VIII. Der punktierte $^6/_8$-Rhythmus des Themas wird aufgelöst in gleiche Rhythmenfolge.

Auf Formeln gebrachte Analyse des op. 73.

Thema.

Das durch eine metrisch-rhythmische Idee einheitlich gestaltete dreiteilige, (T 1 (+A) —5, T 6—11, T 12 (+A) —15) in Teil I aus Frage und Antwort gebildete, in der Reprise der Antwort formverschränkte, in mystisch-versonnenem Ausdruck gestaltete Thema zeigt neben genannten Momenten vor allem in den dissonanten Binnenzäsuren typisch Regersche Züge.

Bindung.

Strenge, durchgehende Vertikal- und Haupthorizontalbindung mit starkem Baßzusammenhang finden wir in Variation I und II, Wahrung der Teilfolge des Aufbaues mit Zäsurvertikal- und gelegentlicher Horizontalbindung in Var. V, Formbindung mit Rücksichtnahme auf den verschränkten Themaanfang, Formbindung mit Elisionen und Hinzufügung einer freien Coda ohne Rücksichtnahme auf den verschränkten Themaanfang, der Zwischengruppe mit Coda, angehörende repriseng ebundene Variationen in Var. III, IV, (gebundener Mittelteil mit verkümmerter gegen das Ende zurückgeschobener Reprise), XI. Kurven und Themamotive zur Bindung der Formvariation finden sich in Var. XII, phrasische, motivische und vertikalphrasische Bindung in Var. IV, der Gattungsvariation angenäherte Formen in Var. IV, (3 Strophen) Var. VII und VIII (etüdenhaft) Var. IX, (improvisierte Orgelphantasie) Var. XI (Orgelpunkt). Die Ausdruckssphäre wahrende Variation zeigt sich in Var. I, (II stark spielerisch und dynamisch stärker unterstrichen) IV, X; Vertiefung der Ausdruckssphäre: XI; Kontrastvariationen: Var. III, V, VI, VII, VIII, IX, XII.

Variation I.

Die vertikal in der leicht ausgezierten Baßlinie und in der

Ausdrucksſphäre gebundene Variation bringt eine Kombination von Auflöſungs- und Cf-ſtil in der gleichen Stimme.

Variation II.

Die vertikalgebundene ins Spieleriſche geſteigerte und in der Dynamik ſtärker unterſtrichene, doch die Ausdrucksſphäre im Grunde wahrende Variation iſt mit epiſodiſchen Cf-Momenten im weſentlichen haupthorizontal aufgelöſt.

Variation III.

Die durch die im Gegenſatz zum Thema nicht verſchränkte Repriſenform der Zwiſchengruppe angehörende, tonal wie taktartlich variierte, im Ausdruck gegenüber dem Thema kontraſtierte Variation iſt die bisher freieſte Variationsform Regers.

Variation IV.

Die in ihrer dreiteiligen Strophenform [T 1—8, T 9 (+ A) —16, T 17 (+ A) —26] der Gattungsvariation angenäherte, den formverſchränkten Anfang des Themas außeracht laſſende, phraſenvertikal [z. B. T 1 (+ A) —3] wie phraſiſch [z. B. T 9 (+ A) —10] und motiviſch [z. B. T 12] in allen Teilen gebundene Formvariation zeigt ſich in gleichem Maße ausdrucksgebunden.

Variation V.

Die die Teile des Themaaufbaues genau wahrende [z. B. T 11 A der Repriſe], gelegentlich ſich [z. B. T 8 Pedal] horizontal auf das Thema beziehende [z. B. T 14 Oberſtimme], außen- wie binnenzäſurhaft gebundene Variation [z. B. T 6 als Binnenzäſur] iſt formgebunden und im Ausdruck kontraſtiert (FFF- und Crenscendoformen).

Variation VI.

Eine Kontraſtvariation (dynamiſche Kurve), deren Bindung in der Uebernahme des Mittelteils des Themas an dem Thema entſprechender Stelle (T 6—9) der Variation beſteht, und die mit der ſtark gegen das Ende zurückgeſchobenen Repriſenandeutung (T 14) der Zwiſchengruppe angehört.

Variation VII.

Die in der Durchführung bestimmter Motive in jeder Stimme der Gattungsvariation (etüdenhaftes Intermezzo) angenäherte Formvariation ist gleichzeitig eine in dem Motiv T 1 (zweite Hälfte Oberstimme) des Themas in der aufsteigenden Kurve (Auftakt der Variation) unter durchgehender Einmotivik (Varianten des Bindemotivs) gebundene Kontrastvariation, die sich in den Dreierformen des Pedals auf die rhythmisch-metrische Grundidee des Themas bezieht.

Variation VIII.

Eine an die in ihrem einheitlichen Charakter der Gattungsvariation (etüdenhaftes Intermezzo) angenäherte Ausdruckskontraste bringende Formvariation bringt als Bindung die freie, wellige Nachzeichnung der Oberstimmenlinie des Themas. (Beziehung zu Var. VII), in der indirekten Bindung, in dem Moment der Gattungsvariation wie in der Pedalgestaltung. (Wir haben hier den ersten Fall ausgesprochen indirekter Bindung bei der relativ schwach bindenden Nachzeichnung der Oberstimmenführung des Themas).

Variation IX.

Eine in ihrer improvisatorischen Haltung (Arpeggien, alternierende Technik, bunte Formphantastik) an typische Regersche Formen angenäherte Gattungs-Kontrast- und Formvariation, die den ersten bei Reger auftretenden Fall stark tonaler Verschleierung bringt. Das Pedal T 16 (+ A) wird Vorlage für: T 2 (+ A) u. ä., das sich frei an T 3 des Themas (Pedal) anlehnt, und in einzelnen Motivkurven (z. B. T 1, siehe Thema T 1 zweite Hälfte) gebunden ist.

Variation X.

Die Form des Themas wird in dieser im Anfang tonal verschleierten, unter freien Elisionen von Einzelformen des Teil II ohne Rücksichtnahme auf die Anfangsverschränkung wie durch Hinzufügung einer durch das Diminuendo und die absteigende Kurve charakteristische Coda im Ausdruck gebunden. (T 10—14)

Variation XI.

Die repriſengebundene, der Zwiſchengruppe angehörende, den Ausdruck des Themas vertiefende Variation iſt dreiteilig (T 1—3, T 4—9, T 10—14). Die aufſteigende Kurve der obſtinaten Mittelſtimme in Teil I und III, wie die abwärts laufende Linie der Oberſtimme zeigen Kurvennachzeichnungen von Themamotiven. Der Orgelpunkt in Teil I und III nähert vorliegende Variation dem Typ der Gattungsvariation an.

Variation XII.

Die Kurve T 3 (+ A) —4 der Oberſtimme des Themas wird in T 1, erſte Hälfte des Pedals der Kontraſtvariation frei nachgezeichnet, wodurch eine Verkürzung der Notenwerte die Folge iſt. T 3—4 des Themas wird zur Bindung der durch die Repriſe die Formwahrende und der Zwiſchenrunde angehörende, dreiteilige (T 1—4; T 5—11, T 12—15) Variation verwandt.

Variation XIII.

Es liegt eine form- wie ausdrucksgebundene, durch eine Coda (T 15—19) erweiterte Finalvariation vor.

Der Zyklus.

Zeigte op. 44 II in ſeinem Variationszyklus beſondere zykliſche Formprobleme, ſo werden ſolche im op. 73 erſt recht akut. Der Kontraſtwille iſt im op. 2 und im Klavierquintett bereits vorbereitet, findet aber erſt hier ſeinen befreiten und überlegenen Ausdruck. Von einem Überwiegen des Anfangs, des Schluſſes oder der Mitte des Zyklus iſt nicht die Rede. Trotz des Spieles der Leidenſchaften findet ſich eine innere Ausgewogenheit, allerdings nicht im Sinne einer harmoniſchen Symmetrie. Der Impuls nicht der Intellekt überwiegt.

Die Tempo, — Tonart — wie Taktartkurve bilden eine nicht ganz exakte Wellenbewegung. Jedoch beſteht das eigentliche Gerüſt des Zyklus in der Betonung der Tonarten des Themafundamentstones. Dieſe Linie wird eben ſo wie die der Thematakttart intermittiert. Wir ſehen demnach, daß nicht mehr durchgehende Linien gerüſtbildend wirken ſondern vielmehr nur beſtimmte Teil-

punkte derselben. Weiterhin ist auffallend, daß die Tonalkurve nur die Unterdominantrichtung betont.

Die Exposition umfaßt Var. I u. II. Die Auflösung ergreift hier vor allem die Haupthorizontale, dann erst die Nebenstimmen. Es liegt kontinuierliche Auflösungssteigerung vor. Op. 73 bringt die erste Exposition nur gemischt cf- und auflösungsartiger Gestaltung unter Markierung des letzten Momentes.

Die Finalvariation anderseits bringt keine Vertikal- dagegen Haupthorizontalbindung in freier Form (in ausgesprochenen Themacharakter). Es bestehen Kontraste zwischen Var. XII und der folgenden Fuge. Der Ausklang des Zyklus rundet sich zum Thema hin und erinnert an die in der Haltung des op 54 II.

Die technische Gestaltung äußert sich gleichbildend in Var. I und II, durch die Steigerung der Auflösung in Var. VII undVIII in der mehr einmotivischen und etüdenhaften Gestalt, in Var. IV, X und XIII endlich in der Uebernahme des Themaduktus.

Variationszyklus und Fugen erscheinen taktartig horizontal gelagert. Var. I, II, IV, V, VI, IX, X, XII und XIII liegen taktartlich mit der Fuge horizontal, ebenfalls Thema, Var. I, II, IV, V, VIII und XII mit der Fuge. Motivische Verwandschaft zum Variationsthema zeigt die Fuge nicht. Das Kontrastprinzip wirkt sich aber in op. 73 auch hier formbildend aus. (Finalvariation). Die Fuge korrespondiert nämlich im Ausdruck mit Var. XII, kontrastiert mit Var. VIII und setzt so den Kontrastverlauf der Einleitung wie des Zyklus folgerichtig fort.

Regers op. 73 ist 1904 bei Lauterbach und Kuhn verlegt, dann in die Universaledition übergegangen, Straube gewidmet und 1905 in Berlin und Leipzig von Straube erstaufgeführt worden. Das aus Einleitung, Thema mit 13 Variationen und Fuge bestehende, die Stilmomente des Regerschen Sturmes und Dranges aufweisende Werk, bildet den Endpunkt der ersten Periode Regerschen variationszyklischen Schaffens und erweist sich als bedeutungsvoll für die Gestaltung des op. 81, das in gemildeter Form Parallelen zum op. 73 bringt.

Der Regersche Sturm und Drang äußert sich hier in der außerordentlichen Formphantastik, in der Freiheit der Auffassung vom Wesen des Variationszyklus, dessen Definition hier überaus

weit gefaßt ist. Man kann gelegentlich nur schwer den formalen Zusammenhang der Variationen mit dem Thema nachweisen. Umsomehr verschmilzt das Prinzip der Kontrastgestaltung und der Ausdrucksbeziehungen die einzelnen Teile zu einem letztenendes doch einheitlichem Ganzen. Man möchte hier von der Schöpfung der „psychischen" Variation sprechen. Gewisse Verbindungen finden sich zu Schumanns „Symphonischen Etüden", die den Begriff des Variationszyklus ebenfalls recht weit und eigen fassen.

Hinzu tritt die Kühnheit der Harmonien, die krause Bewegtheit der Linien, die starken dynamischen und agogischen Kontraste.

Die Introduktion nimmt die Inhalte des Zyklus gefühlshaft vorweg, ist in sich selbst schon Andeutung einer Motivvariationsreihe in der mehrfach variierten Wiedergabe von T 5 (A zu T 11, A zu T 18, A zu T 24, A zu T 30, T 37, A zum letzten Takt.) Doch ist eine motivische Verbindung zwischen Einleitung, Variationszyklus und Fuge nicht nachzuweisen.

Stilistisch klingen im op. 73 die der Weidener Zeit angehörenden Orgelphantasien nach, und wir erkennen in op. 73 das mit Subjektivste Regerscher Schöpfung.

Zu den graphischen Darstellungen.

Die Tempokurve: Die Y-Achse gibt die Metronomskala beziehungsweise die relativen Tempostufen an, die das Thema überbietenden Tempi werden positiv, die das Thema unterbietenden negativ notiert. Auf der X-Achse wird — wie bei allen weiteren Kurvenarten — in gleichen Abständen der Variationszyklus angegeben. Das Thema liegt auf dem Nullpunkt.

Die Tonalkurve: Auf der Y-Achse wird der Quintenzirkel abgetragen, die Kreuztonarten positiv, die B-Tonarten negativ, während die den Durtonarten gleichnamigen Molltonarten mit einer Marke versehen sind.

Die Taktartkurve: Der gerade Takt wird negativ, der ungerade Takt positiv notiert.

Die Taktzahlkurve: Die die Taktzahl des Themas überbietenden Zahlen werden positiv notiert, die das Thema unterbietenden negativ.

Die Formkurve: Auf der Y-Achse sind die Variationen geteilt in formgebundene, der Zwischengruppe angehörende und die Form neugestaltende Abschnitte von der X-Achse ab aufwärts (wie auch bei den weiteren Kurvenarten).

Die Ausdruckskurve: Die Y-Achse bringt Ausdrucksvertiefung, Ausdrucksbindung, (auf der X-Achse liegend), Ausdruckslichtung (unter der X-Achse) und Ausdruckskontrast.

Die Resultante der Grundrißkurven: Von der X-Achse aus in drei Abschnitte geteilt. Regel: Tongeschlechts- wie Taktgeschlechtsvariation wird je durch zwei Abschnitte angezeigt, Verdopplung der Taktzahl durch gleichfalls zwei Abschnitte, ebenso Verminderung

durch die Hälfte, Tempoverdopplung durch zwei Abschnitte, Tempoverminderung durch die Hälfte. Die Tonart- oder Taktartvariante durch einen Abschnitt, die über das Doppelte variierte Taktzahl durch drei Abschnitte, Tongeschlecht plus Tonart ebenfalls, ebenso Taktgeschlecht plus Taktart.

Die doppelten Resultantenkurven: Die Resultante von Ausdruck und Form wird schwarz, die Resultante der Grundrißfaktoren punktiert dargestellt. Drei Punkte der Grundrißresultante entsprechen einem Feld der Resultante von Form und Ausdruck. (So ist z. B. beim Wandel von Taktart plus Taktgeschlecht ein ebenso großer Abstand von der X-Achse festzustellen wie beim Wandel zur Zwischengruppe gleich drei Abschnitte beziehungsweise ein Feld.)

Verzeichnis der wesentlichen Temini technici.

A = Auftakt

auflichten = Heller färben des Themaausdruckes.

Bindung = Zusammenhang der Variation mit ihrem Thema.

Cf. = cantus firmus

Doppelte Bindung = Vertikale und haupthorizontale Bindung.

Dualer Organismus = Verbindung von Variationszyklus und Fuge.

Durchgehende Bindung = Z. B. Uebernahme der ganzen Vertikale des Themas in eine Variation.

Einintervallbindung = Ein einziges Intervall läßt eine Bindung an das Thema erkennen.

Exposition eines Variationszyklus = Die engeren, meist durchgehenden Zusammenhang mit dem Thema aufweisenden Variationen.

Formvariationen = Wesentliche Veränderung des Aufbaues einer Variation gegenüber dem des Themas.

Formverschränkung = Z. B. anstelle des Themaanfanges tritt in der Variation zunächst eine freie Bildung erst dann die dem Thema analoge allerdings bereits angeschnittene Weiterführung.

Gattungsvariation = Eine Variation bringt eine dem musikalischen Formschatz angehörende Form z B. die einer Fuge.

Großtektonische Variation = Eine doppelt soviel Takte als das Thema bringende Formvariation.

Haupthorizontale = Wesentlichste melodische Linie, meist Oberstimme oder Baß.

Kontrastvariation = Eine Variation bringt in ihrem Ausdruck einen Kontrast zu dem des Themas.

Letzte Variation = Schlußvariation eines Zyklus ohne finalen Charakter.

Loslösung = Abwendung von der Gestalt des Themas.

nebengeordnete Formen = z. B. Erster Satz eines Sonatenzyklus, der dem langsamen Variationssatz nebengeordnet ist.

repriſenbedingt = Das Auftreten der Repriſe des Themas innerhalb einer freien Variation, wirkt entscheidend mit zum Nachweis der Bindung.

Resultante von Form und Ausdruck = Das Y der Form wie das der Ausdruckskurve werden addiert.

spielerisch = virtuos, formalistisch.

T = Takt.

Th = Thema.

Träger = Stimme.

Var. = Variation.

vertiefen = Dunkler färben des Themaausdruckes.

Vertikale = Harmonische Basis.

wandern = Innerhalb einer Variation geht z. B. die Haupthorizontale eines Themas vom Sopran in den Alt.

Zwischengruppe = Variationsgattung, die zwischen der Formvariation und der durchgehenden Variationen liegt.

Druckfehler.

S	3	Zeile 2	gesamte, im Druck vorliegende, eindeutig
S	3	Zeile 20	in dem der Fuge nebengeordneten
S	3	Zeile 21	op. 89,
S	3	Zeile 33	— nicht die Uebertragungen usw. —
S	5	Zeile 15	Es folgen
S	5	Zeile 32	herausstellenden, mehr
S	6	Zeile 17	Themabindung und neue
S	6	Zeile 18	in der Analyse
S	8	Zeile 15	(mit oder ohne Coda)
S	8	Zeile 17	von der nachfolgenden Fuge
S	8	Zeile 33	den Variationszyklus
S	9	Zeile 30	vorweggenommen wird
S	10	Zeile 2	ungenügend, und es
S	10	Zeile 32	umfassenden
S	11	Zeile 5	Reger
S	11	Zeile 31	in gradliniger Entwicklung
S	11	Zeile 35	das, mit
S	12	Zeile 4	77a, 78
S	12	Zeile 26	Op. 81
S	13	Zeile 14	als Reaktion auf
S	13	Zeile 17	Einfluß der Exposition
S	13	Zeile 21	Gedanke, anderseits
S	13	Zeile 22	War op. 81
S	14	Zeile 15	zu findende
S	14	Zeile 16	konstruktive, auf
S	14	Zeile 26	in ihrer Eigenart
S	14	Zeile 35	vollständig das
S	15	Zeile 1	op. 100. Allein
S	16	Zeile 8	sind es op. 74
S	16	Zeile 8	op. 103 b, in V op. 139.
S	19	Zeile 33	eine in
S	20	Zeile 13	Degenerationssymptom
S	20	Zeile 28	eine Parallele
S	21	Zeile 3	gesteigert aus
S	22	Zeile 12	Form, dem
S	22	Zeile 24	über den dem

S 22	Zeile 34	bestehenden Organismus
S 23	Zeile 6	typischste
S 24	Zeile 35	des Themas)
S 25	Zeile 29	Uebergeordnete Organismen
S 25	Zeile 33	von Variationszyklus
S 26	Zeile 19	in Typen, die
S I	Zeile 4	entsprechenden Stimme
S IV	Zeile 18	Variationsanfangs, der
S V	Zeile 7	gebracht. Mindestmaß
S VI	Zeile 1	Themas, doch
S VI	Zeile 14	In der der Zwischengruppe
S VIII	Zeile 3	gestaltete, dreiteilige
S VIII	Zeile 16	mit Coda angehörende
S X	Zeile 12	angenäherte, Ausdruckskontraste
S X	Zeile 16	Pedalgestaltung)
S X	Zeile 25	angelehnt und
S XI	Zeile 13	die Form wahrende
S XI	Zeile 27	Der Impuls — nicht der Intellekt — überwiegt.
S XII	Zeile 17	und Fuge
S XII	Zeile 31	Werk bildet
S XIII	Zeile 5	einheitlichen
S XIV	Zeile 3	an. Die
S XV	Zeile 13	Termini
S XV	Zeile 30	Bildung, erst
S XVI	Zeile 2	Formenschatz
S XVI	Zeile 15	Variation wirkt
S XVI	Zeile 29	Variation

Gaston Roman Dejmek, geb. am 8 11. 03 zu Dortmund, Sohn des Kunstbildhauers Anton Dejmek und seiner Frau Lina geb Lathe, evangelischer Konfession bestand Ostern 1925 sein Abitür an der Goetheschule zu Essen. Einem langjährigen Wunsche folgend studierte er 7 Semester zu Bonn Musikwissenschaft bei Herrn Prof. Dr. Ludwig Schiedermair, Kunstgeschichte bei Herrn Geh. Prof. Dr. Paul Clemen und Pädagogik bei Herrn Prof. Dr. Max Wentscher. Er bestand die mündliche Promotionsprüfung am 12. 12. 28. mit dem Prädikate „sehr gut".